

НАРОДНОЕ МУЗЫКАЛЬНОЕ ТВОРЧЕСТВО БЕЛАРУСИ: АУТЕНТИКА И МОДИФИКАЦИИ НА СОВРЕМЕННОЙ ТЕАТРАЛЬНОЙ СЦЕНЕ

Надежда Ювченко

Вопросы взаимодействия народного творчества и профессионального искусства относятся к важнейшим, краеугольным в истории этносов и культур. Предложенный аспект — народное музыкальное творчество Беларуси и профессиональная сцена — определен разнонаправленной практикой обращения к фольклору, его особой ролью в постановках белорусского театра с начала XX в.

Обратившись к истории театрального искусства Беларуси, мы обнаруживаем константность его фольклорного музыкального фактора (народный, школьный, частновладельческий театр), проявляющуюся в самых различных ипостасях — от музыкальных ремарок, интермедий, вставок до общемузыкальной выстроенности театральных композиций. Недаром свою «Селянку» (1852), наполненную поэтикой народного музыкального творчества, крестьянской речи, оказавшую значительное влияние на развитие театрального искусства Беларуси, В. Дунин-Марцинкевич определил как «оперу в 2-х актах». Однако отсутствие профессионального театра на территории Беларуси как Северо-Западной окраине Российской империи не дает возможности провести последовательную линию развития музыкально-театральных взаимосвязей вплоть до начала XX в. Гастроли многочисленных антреприз, особенно со времени открытия в Минске городского зимнего театра (1890), были все же эпизодическими явлениями. Вместе с тем, здесь особая роль принадлежала украинским профессиональным труппам, спектакли которых традиционно имели музыкально-драматический характер, как, к примеру, «Малороссийские песни в лицах» М. Кропивницкого, показанные в Минске в 1900 г. [1, 538]. Такого рода композиции несомненно повлияли на фольклорную эстетику ряда характерных постановок рождающегося профессионального белорусского театра.

Национальный театр Беларуси формировался, как известно, с участием самоотверженных подвижников искусства, начиная с «отца белорусского театра», как его называли еще при жизни, организатора «Первой белорусской труппы», режиссера, актера, хореографа и танцора — И. Буйницкого (1861–1917), а также легендарного В. Голубка, драматурга, актера и музыканта, поплатившегося жизнью за свою приверженность народным традициям (1882–1937), и одного из корифеев белорусского театра Е. Мировича (1878–1952), имя которого сейчас носит театр-студия в Минске (находится в Белорусской государственной академии искусств). Важнейшая роль в направленности их сценических композиций принадлежала сохранению национальной *интонации*, как некоего особого генетического «кода» сценического искусства. Что немаловажно, театральное творчество стало средством закрепления в социуме (поскольку театр стал в этот момент наиболее активно развивающимся видом искусства) музыки устной традиции. И в первую очередь — песенного фольклора, как близкого к аутентичному, так и модифицированного далее в различных обработках. Однако ни дивертисментность, ни сюитность не выступают здесь существенным фактором. Это были новые явления, которые требовали иных критериев, чем, к примеру, классический европейский театр, музыка и драматургия того времени. Их особенность и основной смысл — в стремлении к возрождению на новом уровне синкретичности культурного народного первоисточника, в обращении к корням, утверждению и развитии аксиологического смысла народной культуры.

Фольклорные истоки имели музыкально-драматические композиции Первого белорусского государственного театра (БГТ-1) начала 1920-х годов, такие как музыкальная драма «На Купалье» М. Чарота (включала сольные и

хоровые песни, а также оркестровые обработки В. Теравским фольклорных образцов), «Свадьба» В. Горбачевича (представляла собой сценическую реконструкцию свадебного обряда, воссозданную местным учителем из Дуков Пуховичского района Минской области), «Кузнецовое село» Е. Миновича (1925) и др.

Постановка этих спектаклей была связана с деятельностью Е. Миновича, ставшего в 1921 году руководителем белорусской труппы Белгосттеатра. В них были воплощены традиции народа, передана поэтика фольклора, национальное своеобразие которого, как и языковую самостоятельность Беларуси, в то время признавали далеко не все. Отмеченный спектакль «На Купалье», как свидетельствует пресса, преобладал в репертуаре [2] и привлекал зрителя более чем другие постановки, был показан более четырехсот раз. Притягательность этой постановки была связана и с воодушевленной актерской игрой, живописными костюмами и декорациями: занавес, например, был сделан по мотивам народной вышивки. Отметим и появление в театре *народного инструментария*. Так, актриса Т. Бондарчик вспоминала об одной знаменательной музыкальной встрече: «В оркестре услышала необычный звук. Цимбалы? Откуда? В антракте не удержалась, посмотрела — мальчик лет 12 с цимбалами. Это был Юзик Жинович. Где-то на выезде театр услышал его игру и взял с собой. В Минске он учился в обычной и музыкальной школах и играл в оркестре. Партии для цимбал тогда еще никто не писал, так он на слух играл. А теперь сам пишет для созданного им оркестра — “оркестра Жиновича”. Народный артист СССР... Так, Первый БГТ дал путевку в жизнь многим из деятелей белорусской сцены» [3, 8]. Схожие явления были и в других коллективах. Газетная заметка, например, гласила: «Обслуживая Борисовский округ, труппа Голубка обнаружила музыканта-дударя, играющего на редком средневековом инструменте. Музыканту 70 лет. Дударь принят в труппу Голубка» [4, 4].

Среди участников его коллектива были и будущий автор музыки Государственного гимна Республики Беларусь, Н. Соколовский,

который записал сотни фольклорных образцов, а также будущий известный ученый-фольклорист М. Гринблат, т. е., этот передвижной театр в своих странствованиях выполнял и функции фольклорных экспедиций.

Со второй половины 1920-х годов, драматического времени начала борьбы с так называемыми «нацдемами», когда во главу угла ставились «идейно-направленные» постановки, поначалу сценическая практика ими не исчерпывалась. Музыкальные комедии, постановки водевильного характера были особо любимы зрителями. Так, порядок на показе музыкально-комедийной по своему характеру, «народной драмы» «Царь Максимилиан» (с фольклорными аранжировками А. Оленина) на гастролях БГТ-2 в Полоцке (1929) обеспечивали спецпропусками и тройным кордоном милиции, в том числе конной, — столь велика была привлекательность спектакля, вопреки явному официальному неодобрению.

А в спектаклях, где шла речь, к примеру, об актуальной для времени «теме о самокритике на производстве [...], о чистке чужого элемента» — как в «Запоют веретена», пьеса и постановка Е. Миновича, 1928, — «воспользовавшись тем, что 4 действие происходит в одном из московских кафе, театр в него искусственно вводит целый концертный отдел с такими танцами, как “танго-сатаник” (!), народный танец а-ля-рюс (!) и т. д.» [5, 42]. (Отметим, что подобного рода «а-ля-рюс» вполне уверенно чувствуют себя сегодня на концертно-телевизионной эстраде).

Специфическая героико-патриотическая тематика, индустриальная, оборонная, с целенаправленным поиском внешнего и внутреннего врага обозначили крупномасштабные композиции в музыке, ориентированные на российскую музыкальную классику XIX в. Общая «оптимизирующая» идеологическая установка на создание новой добротной «классической» музыки так или иначе распространилась и на эстетику театра.

В середине 1930-х годов БГТ-2 (Витебск), после этапа «кочегаров», «напоров» и «бойцов», обратился к творчеству Я. Купалы и

В. Дунина-Мардинкевича в «Вечере белорусских водевилей» («Павлинка», «Примаки», «Пинская шляхта»). Они были поставлены с участием М. Красева, который с большим вниманием и симпатией относился к белорусскому народному творчеству, часто приезжал в республику, хорошо знал, собирал и обрабатывал белорусские песни, и потому не удивительно, что музыка к постановкам была органично связана белорусским музыкальным фольклором. Подробный глубокий анализ этих спектаклей представлен в монографии Т. Горобченко в частности, там же отмечено, что песня «Пайшоў мілы лужкам», напетая Р. Кошельниковой, имела в дальнейшем долгую сценическую жизнь. Когда артистка перешла в конце войны на работу в театр имени Я. Купалы, то перенесла эту песню в спектакль «Павлинка», в котором исполняла заглавную роль (режиссер — Л. Литвинов, 1944) [6, 51]. Причем показательно, что протяжная песня, предложенная зрителю ранее в БГТ-2 только как отражение одной из лирических сторон характера героини, далее, в теперь уже хрестоматийной постановке купаловского театра, в интерпретации композитора Е. Тикоцкого получила значительное драматургическое развитие. Музыкант в соответствии с ситуациями драмы перетрансформировал народную мелодию и в жанровом, и в эмоциональном, и в смысловом аспектах, вместе с тем он сохранил первоначальную образность первоисточника (в зачине спектакля) и логически довел музыкальное движение темы до апофеозного оркестрового финала.

В дальнейшем на основе «Павлинки» был снят фильм-спектакль (1952), а затем написана музыкальная комедия Ю. Семеняко (1973), правда она отличалась подчеркнuto революционным «протестным» пафосом и в знаменательный факт культуры не вылилась, несмотря на поздравления в прессе с успехом. Еще более скромным оказался вариант телеэкранизации «Павлинки», в котором вообще не фигурировали народные музыкальные темы — фильм «После ярмарки» (1972), несмотря на то, что на роль главной героини была приглашена «всероссийская Золушка» — Л. Сенчина.

Еще одним из лучших и по-настоящему музыкальных спектаклей стал «Нестерка» БГТ-2 (теперь — Национальный академический драматический театр им. Я. Коласа, пьеса В. Вольского, 1941). Комедия В. Вольского «Нестерка» основана на народных истоках, форма ее во многом приближается к старинному народному театру, интермедиям школьного театра, действу скоморохов. Поэтому вполне естественно, что И. Любан создавал музыку спектакля на основе варьирования народных песен. Картина, включающая в себя и своеобразную «аутентичку», выступление бродячих скоморохов, начинается с оркестрового вступления, построенного на мелодии «Антоня молоденького». В последнем действии спектакля есть и белорусский свадебный обряд. Хор девушек, в котором невеста прощается с девичьей жизнью, — это воспроизведение известной свадебной песни «Ляцелі гусанькі цераз сад». Народная музыка звучит и в заключительном танцевальном дивертисменте, который завершается «Лявонихой». Отличаясь вполне традиционной «фольклоризацией» (обусловленные сюжетностью белорусские и отчасти польские интонации — буффонная мазурка пана Барановского), спектакль может быть определен как самый долгоживущий в Беларуси — ему уже почти семьдесят лет. Недавно спектакль был обновлен: по эскизам и фотографиям восстановлены народные костюмы предвоенной постановки.

Далеко не все попытки поставить на сцене театров драмы музыкально-комедийные спектакли одобрялись критикой. Неприветливо был встречен спектакль Государственного еврейского театра Беларуси с символическим названием «Музыкант», также с элементами яркой комедийности, рассказывающий о судьбе скрипача (пьеса С. Галина, постановка А. Штейна, 1944). Отмечая в качестве положительного момента образ народного весельчака «бадхена» на свадьбе в еврейском местечке, его разговоры и пение, в которых артист М. Сокол-Гройнем «раскрывает душу народа, его горе и радости», рецензент основным недостатком спектакля признает отсутствие «правильного изображения классовой борьбы» [7].

Опосредованный белорусский фольклор в виде интонаций ситуационно обусловленных народных песен («Ой, рана на Івана» — на фоне органного пункта, «Ці ў полі», «Хіліцеся, густыя лозы», «Былі ў бацькі тры сыны»), вполне в духе времени чередовался с революционным тематизмом («Эй, ухнем», «Варшавянка») в спектакле «Счастье поэта», поставленном к 70-летию Янки Купалы и повествующем о межреволюционном периоде жизни и формировании его поэтического таланта (пьеса В. Витки, режиссеры П. Судаков и П. Сушко, театр им. Я. Купалы, 1952).

Среди, бесспорно, событийных явлений конца десятилетия была постановка драмы И. Козела «Папоротник-цветок» с музыкой А. Туренкова, (ТЮЗ, 1957). Судя по сохранившимся фрагментам кинохроники, в постановке были тщательно проработаны народно-хоровые эпизоды, что было неудивительно, поскольку консультантом по пению являлся Г. Цитович, а танцы поставила Л. Алексютович, которая еще хорошо помнила эстетику знаменитого спектакля «На Купалье», шедшего в 1920-х годах и в котором как балетмейстер выступил ее отец — К. Алексютович.

Отсутствие собственного музыкально-драматического театра в это время, в определенной мере компенсировали многочисленные гастрольные труппы, среди которых особенно выделялись украинские. Их спектакли с особым вниманием принимались зрителем. Около десяти музыкально-драматических театров Украины, которые активно ставили и оперы, и музыкальные комедии, и музыкально-драматические спектакли («Наталка-Полтавка», «Запорожец за Дунаем», «Свадьба в Малиновке» и т. д.), неоднократно приезжали в Беларусь. Среди них были коллективы из Чернигова, Ровно, Сум, Хмельницкого, Дрогобыча и других городов. Проникновенный отзыв о «прекрасной музыкально-драматической традиции», в частности Винницкого театра, был написан и белорусским драматургом К. Губаревичем. В нем просматривалось искреннее сожаление о нереализованности в полной мере

музыкально-драматических традиций белорусского театра [8, 2].

В начале 1960-х годов такой театр был создан в Бобруйске на основе местного драматического театра, затем он был преобразован в Могилевской областной театр музыкальной комедии (1965—1970), при участии его творческих сил был открыт Государственный театр музыкальной комедии Беларуси (1971—1999), в настоящее время получивший наименование Государственный академический музыкальный театр Республики Беларусь. Правда, на его афише сегодня отсутствуют произведения белорусских композиторов, не фигурирует в спектаклях и белорусский фольклор — это особая проблема. Так или иначе, но компенсаторную функцию в этом вопросе продолжают выполнять драматические театры.

Новая фолк-роковая эстетика вскоре после ее возникновения в Беларуси также была принята в арсенал выразительных средств драматического театра. Так, в период разгоравшейся популярности «Песняров» в Белорусском республиканском ТЮЗе Л. Тарасовой был поставлен спектакль, в котором музыка была, как заявлялось в программке «записана, аранжирована и исполнена В. Мулявиным с ансамблем «Песняры»». (Отметим, что материал для многих своих фольклорных обработок коллектив отбирал и среди архивных записей Института искусствоведения, этнографии и фольклора Национальной академии наук Беларуси). Композиция состояла из двух одноактных комедий — «Микитов лапоть» М. Чарота и «Примаки» Я. Купалы под общим сценическим названием «Чаму ж мне не пець, чаму ж не гудзець...», которое представляло собой начальную строку из популярнейшей шуточной народной песни. Кроме модифицированного фольклора, звучащего в спектакле, можно было отметить этнику сценических костюмов — несколько утрированную, гротескную, сообразно с общей народно-водевильной направленностью — бахрома на рубашке у Никиты, лапти «навырост» у Зоськи, «увеличенный» орнамент на юбке.



Фрагмент из спектакля Белорусского республиканского ТЮЗа «Чаму ж мне не пець, чаму ж не гудзець...»

В это же время у «Песняров» появилась опера-притча, созданная В. Мулявиным «Песня про долю» на стихи Янки Купалы. Основанная на фольклорных белорусских музыкальных источках, она фактически являлась первой рок-оперой в Беларуси, или, точнее, даже фолк-рок-оперой, но подобные определения в отношении репертуара тогда не применялись. Это уже в середине 1990-х возникает возможность нехрестоматийных сценических определений: так, балет О. Залетнева «Круговерть» (1996) имеет подзаголовок «народный триллер»; при этом в качестве интермедийного музыкального материала в нем широко использовались записи белорусского аутентичного фольклора из фондов Белтелерадиокомпании (первая фонограмма в истории оперного театра).

Достаточно академизированным, в лучшем смысле слова, строгим, в чем-то даже хрестоматийном, музыкально адекватным, «резонирующим» с ситуацией, полистилистическим был спектакль «Разоренное гнездо» (пьеса Я. Купалы, режиссер — Б. Луценко, театр им. Я. Купалы, 1972). Предваряя спектакль, еще до собственно начала действия на сцене, в нем воссоздавалась своеобразная «фоноатмос-

фера» — в виде фольклорного зачина-настройки. В зале и вне его, на лестнице и в фойе театра звучал аутентичный песенный фольклор из полевых записей Э. Можейко, что было отмечено и в программке спектакля. Далее, уже по ходу действия, в его узловых моментах отчаяния возникал фольклоризованный вокал персонажей. Здесь ошеломляюще действовала подзабытая и вновь обретенная в театре речевая народно-интонационная адекватность исполнения. По воспоминаниям доктора искусствоведения, этномузыколога Э. Можейко (из беседы с автором статьи 12.05.2009 г.), она «много работала с актерами купаловского театра, — над текстами, их произнесением. У такого выдающегося артиста как Г. Гарбук — он исполнял роль Симона в «Разоренном гнезде» — из глубин народных интонация... Умеет найти интонацию, не отличишь от мужика. Мне он говорил: «для меня Вы — самый лучший режиссер». Постановщики идут от урбанистической культуры, а надо — от руральной. Актерам не надо говорить, надо *зафиксировать* состояние. Но не «переэффектнуть». Бывает, что игра не убеждает, или что-то «не звучит», но кто-то вдруг импровизирует — и интонация найдена...». В качестве консультанта Э. Можейко выступила также в спектакле Республиканского театра белорусской драматургии «Песни волка» (пьеса В. Панина, режиссер — В. Орлов, 2002). Напомним, что она является и сценаристом семи фольклорных неигровых фильмов, известных далеко за пределами Беларуси.

Следующая известная постановка «Разоренного гнезда» состоялась в Национальном академическом драматическом театре им. М. Горького (режиссер — Б. Луценко, 1997). Именно с «Разоренного гнезда» началась белорусизация этого театра, ранее именовавшегося «русским». Это был первый спектакль, поставленный на его сцене на белорусском языке (вскоре на малой сцене театра, также на белорусском языке, был поставлен «Сон на кургане» Я. Купалы). «Разоренное гнездо» на новой сцене приобрело фолк-роковую направленность, что динамизировало своим звуковым напором повествовательно-эпический ход спектакля, а также вполне наглядно

выражалось в «живом» сценическом инструментарии: сочетание старинной лиры и электрогитары. Отдельные музыкальные моменты авторской протяжной песенности (композитор Е. Стражевич) были ориентированы на фольклор. Группа с характерным названием «Этнос», непосредственно участвующая в спектакле, находилась на сцене вблизи или порой даже среди персонажей и воспринималась как постановочная аллюзийность собирательного образа пробуждающегося самосознания страдающего простого люда (отметим белую символику их одеяний).

Другой, ранее не свойственный белорусской сцене постановочный жанр — «драматическая баллада» — был связан с постановкой «Сымона-музыки» Я. Коласа, в театре, носящем его имя (режиссер — В. Мазынский, 1976). Музыкальность коласовских строк, особый внутренний ритм поэмы, сюжетная основа — драматический путь познания жизни юного музыканта-самоучки из народа — все это послужило благодатной почвой для создания масштабного спектакля синтетического или «смешанного» музыкально-драматического типа. Диалектика образа раскрывается не в звучании скрипки (оно в спектакле отсутствует, скрипка в руках героя — лишь символ его дара), а в песнях-монологах, точнее, мелодекламации Сымона (композитор — С. Кортес). Включение в спектакль также и белорусских народных песен усиливает его органику. Об этом свидетельствуют и подчеркнута локальные особенности звучания в прекрасном и достоверном исполнении Т. Мархель (которая сама с детства слышала и затем собирала их в одной из деревень Минской области). Рождаясь как бы спонтанно, они воспринимаются и как аллегорическое предвидение нелегкого пути Сымона, и как отражение сочувственного к нему отношения, и как объяснение его невзгод. А во втором действии свадебная песня «А ў бару» драматургическим контрапунктом противопоставляется панской «охоте» на Ганну, что помогает придать сцене проникновенно-горький социальный смысл. Фольклор приобретает здесь новую направленность в стилевом аспекте и одновременно смысл «гуманизирующей субстанции» — в драматургическом.

Новый спектакль на этот же сюжет — «Сымон-музыка», поставленный Н. Пинигиным в купаловском театре в 2005 году, обозначен на афише как «мистерия». В нем сочетается фонизм рок-динамики (композитор А. Зубрич) с периодически прослушиваемым аллюзийным музыкально-фольклорным подтекстом, опирающимся в своей образности и на народную символику (очистительная сила воды, лодка-колыбель), обрядность (ворожеи) и быт (утварь, орудия труда), апеллирующим здесь к ментальности народной фантастики-фантазийности.

В поляризации линии фольклора, выступающей в качестве «сюжетной музыки», и новейшей авангардной профессиональной фоники отметим спектакль по пьесе В. Бутромеева «Страсти по Авдею» («Крик на хуторе»), поставленный режиссером В. Раевским в купаловском театре (1989). В постановке о драматических событиях времен коллективизации мы обнаруживаем трагедийную призрачность «застылых» музыкальных отступлений-отстранений (музыка О. Янченко), которые как стоп-кадр в кино периодически «обрывают» колена традиционной деревенской кадрили.

В современной сценической интерпретации известных белорусских сюжетов, таких как «Тарас на Парнасе» (ТЮЗ), «Беларусь в фантастических рассказах» (по «Шляхтичу Завальне», Малая сцена театра им. Я. Купалы) национальную характерность всё регулярней призвана была определять фоническая специфика современных белорусских групп («гуртов») — «Стары Ольса», «Троіца» и других приверженцев и собирателей традиционного крестьянского фольклора. Возникают и новейшие «амальгамного» типа спектакли, что свидетельствует об утверждении новых постановочных тенденций на драматической сцене Беларуси. Такого рода спектакль может объединять «оперный», классический вокал, и народную, «открытым звуком», манеру исполнения, и, соответственно, аутентичный фольклор, солдатскую песню (как в квазиреставрации «народной драмы»), а также авторскую музыку и звукопись. Все это крупным штрихом (конкретизирующим состояние, ситуацию, время года, «календарь»,

круговорот природы и жизни человека) представлено, к примеру, в постановке «Извечной песни» Я. Купалы в Республиканском театре белорусской драматургии (режиссер — С. Ковальчик, 2002). Имевшая первоначально обозначение «рок-опера» (но без указания на афише имени композитора), она с 2009 года репрезентируется уже просто как «музыкальный спектакль».

В постановке «Идиллии» (по «Селянке» В. Дунина-Марцинкевича) в театре им. Я. Купалы, (режиссер — Н. Пинигин, 1993), обозначенной как «пастораль» (композитор В. Курьян), драматургически действенна также «связующая нации и народы» музыка С. Монюшко, М. Огинского, Ф. Шопена, народная белорусская и популярная также на Украине музыка (интонационная цитатность «Гандзи»), еврейские мотивы (врываються после характерной реплики: «А теперь — народные танцы!»).

Среди работ, вполне оправдывающих свои сценические жанровые подзаголовки — музыкальная комедия «Веселая ярмарка» В. Вольского (на основе его «Нестерки»), где к звучанию традиционной девичьей свадебной песни добавлен фантазийно-авангардный фонизм-призвук электроники, придающий ей «природно-пространственный» объем (режиссер — М. Абрамов, Белорусский государственный молодёжный театр, 2006).

Для театральной сцены характерно не только ситуационно «прямое», но и переосмысленное введение характерных фольклорных моментов. В постановке «Комедии» В. Рудова (в 1991 — Альтернативный, затем Малый театр, в настоящее время — антрепризный спектакль) развернутая сцена плача («галашэння») Маланьи над телом своего, яко-

бы почившего мужа «злосчастливого крестьянина» Дёмы, приобретает гротескный характер, т. к. зрители, да, похоже, и сама супруга, в курсе действительных событий. Фольклорная, «припевочная» манера исполнения — женский вокал с задорными восходящими штрихами-глиссандированием прорывается в конце строф даже в итальянской комедии «Слуга двух господ» К. Гольдони (театр им. Я. Купалы, 2007). Более того, казалось бы, несуразное «вкрапление» белорусского свадебного обряда, предельной скороговоркой, вздохом, но «в лицах», проманифестированное вдруг из уст *российского* станowego пристава Крючкова («нашто ж была дзевачку прапіваць, нашто ж была дудачку разбіваць?» — и т. д.) — блистательная роль В. Манаева, — на деле помогает приданию полинациональной органики разномастной в звуковом отношении постановке «Пинской шляхты» — фарса-водевиля В. Дунина-Марцинкевича (там же, режиссер — Н. Пинигин, 2009).

Отображая в своих постановках в доступных ему масштабах многогранную стилевую амплитуду белорусской музыки, также как и народной обрядности, театр способствовал и формированию зрительского массового вкуса, о чем говорят спектакли, сохраняющиеся в репертуаре годами и десятилетиями. Эмоциональный контакт — ценнейшее и ничем не заменимое свойство современного театра — поддерживается и его музыкой, в первую очередь естественной, «живой», помогающей раскрывать неоднозначные глубинные смыслы постановок: здесь фольклору, как аутентичному, так и его трансформациям, принадлежит одно из важнейших мест.

1. Тэатральная Беларусь: Энцыклапедыя: У 2 т. — Мінск, 2003. — Т. 1.
2. Савецкая Беларусь. — 1928. — 22 крас.
3. Бандарчык Т. Так яно было... Урывак з успамінаў // Літаратура і мастацтва. — 1970. — 20 ліст. — С. 4–8.
4. Звезда. — 1925. — 15 нояб. — С. 4.
5. Гец С. Тэатр Радзянскай Білорусі. Тэатр Савецкай Беларусі. — Х., 1931.

6. Гаробчанка Т. Купалаўскія вобразы на беларускай сцэне. — Мінск, 1976.
7. Модэль М. На нізкім ідэйным узроўні. «Музыкант» у Дзяржаўным яўрэйскім тэатры БССР // Літаратура і мастацтва. — 1947. — 8 сакав.
8. Губарэвіч К. Добрае знаёмства // Літаратура і мастацтва. — 1958. — 12 ліп. — С. 2.

The author considers an interaction of the nation and professional art, based on address to folklore in stagings of Byelorussian theatre of the beginning of the XX century.